

---

## «Cosi' fan tutte» ovvero «La scuola delle affinità»

di LUCA RONCONI

Cosa mi ha suggerito Mozart? Non è facile. Posso pensare a quel che mi ha detto *Così fan tutte*, con un percorso antico. Da ragazzo, le prime suggestioni musicali sono state nel nome di Mozart, della sua musica da camera. Quindi mi è difficile parlare di quello teatrale come se fosse una 'scoperta': non sono uno che 'conosce la musica', ma se c'è un autore con cui ho familiarizzato fin da piccolo è Mozart.

Un po' meno *Così fa tutte*, che però ho ascoltato a teatro più volte. Prima ancora di averne una visione più completa pensavo che quest'opera fosse tutt'altro che buontempona e farsesca oppure troppo geometrica: vi ritrovavo sempre quell'attitudine a non mettere le cose in un ordine specifico — *dopo* l'opera napoletana *prima* dell'opera sentimentale — che è caratteristica di tutto Mozart (un'attitudine che corrisponde anche a una mia personale aspirazione di lavoro): un modo di procedere che rivela connessioni col passato e col futuro ma senza farle sembrare anticipazioni o riprese.

Mettendolo in scena ho trovato la conferma a quanto osservato nella fase d'approccio, da spettatore: le geometrie e le corrispondenze che vivono inscindibilmente in quest'opera, non ti puoi mettere a distinguerle di volta in volta. Queste sono simmetrie, queste asimmetrie: ci sono, ma non si tratta di ripeterle pari pari in scena. Ci sono una volta per tutte, le ha fatte l'autore.

Il primo problema pratico? Fare *Così fan tutte* sulle simmetrie e sulle geometrie significava privarla di quello che possiede in modo straordinario, cioè la strepitosa sottigliezza per cui la presenza delle simmetrie vale per il modo di esaltare le a- o dis-simmetrie, le differenze, non già per moltiplicare i gesti.

Si può vedere quest'opera come una specie di ideale bianco-suonero, disegnato a punta secca, attraverso variazioni aguzze; per sottolinearne le caratteristiche ho puntato sulla trasparenza piuttosto che sulla riflessione.

Tra l'altro non mi sono mai divertito da spettatore, o meglio godevo delle finezze ma mi parevano tanto mesti i toni sforzati e farseschi; come la storia della 'scherzosità' in *Così fan tutte*, che mi pare soltanto *una* componente dell'opera. Per carità, sono altrettanto detestabili le letture astiosamente logiche e fredde, come un Kleist ante litteram. Ma non credo sia un'opera buffa.

Atto gratuito o sfida sentimentale. Perché atto gratuito? Il riferimento mi sembra fuori luogo, anche se la parentela col *The Rake's progress* è dichiarata da Stravinskij. Vediamo cosa succede in quest'opera. Non è una storia banale. Non la solita burla più o meno riuscita. Siamo tutti d'accordo, si tratta di una vera sfida.

Un confronto che viene tramato interessando ogni personaggio tranne, all'inizio almeno, Dorabella e Fiordiligi. Lo possiamo

osservare chiaramente: è una sfida tra Alfonso e i due amanti, tra Alfonso e Despina, tra Guglielmo e Ferrando, tra Despina e le due sorelle. Tutti coinvolti, a diversi gradi di consapevolezza.

Di questo va tenuto conto nella realizzazione. Cioè se Despina, invece del solito mascheramento da notaio, è travestita da Alfonso, non sarà perché mi interessa solo l'effetto caricaturale. Oppure se al posto del non meno tradizionale paludamento da Dottor Balanzone apparirà come una distinta e attempata dottoressa in camice bianco, il riferimento è alla figura della serva con l'*infelicità* dell'intelligenza: già questo 'controsenso' genera un effetto sottilmente comico e innesca una reazione a catena.

Nel *Così fan tutte* dunque convivono diverse direzioni di cui la 'sfida' non è che un meccanismo. Guardiamo Ferrando e Guglielmo: due vanesii, ambiziosi che poi a proprie spese scoprono le contraddizioni della vita sentimentale, le trame più sottili che regolano un gioco di cui in realtà ignorano i meccanismi segreti: li scoprono gradualmente in una specie di autoanalisi suscitata dall'esterno, da casi contingenti, non certo per la scommessa da onorare fino in fondo.

Vengono a galla le affinità. Quelle che contano.

Non voglio fare il preromantico, sovrapporre delle interpretazioni troppo suggestive per non essere cerebrali, però mi sembra abbastanza evidente che questo 'percorso', come quello delle sorelle che *istintivamente* vanno incontro al compagno più adatto, tutto quanto contribuisca a creare un clima da «affinità elettive». Nessun parallelismo o legame intellettualistico: rimane il nocciolo della questione. In *Così fan tutte* si sorride nel vedere, nel seguire la progressione di coscienza di questi personaggi che insensibilmente imboccano la direzione contraria all'avvio, ma è la vera. Con diversi stadi di consapevolezza ognuno, quasi senza rendersene conto, sceglie quello che gli si confà meglio, ch'è naturalmente *suo*. Viene paradossalmente da chieder loro come mai non si fossero decisi prima.

Il divertimento nel *Così fan tutte* dunque consiste nella doppia dimensione: quattro personaggi che agiscono inconsapevoli ma secondo un principio consapevole, forse condiviso, comunque chiarissimo e logico per lo spettatore (non il dar gomito al vicino per dire «hai visto, come sono le donne: tutte infedeli, te l'avevo detto moglie mia . . .»). Con tutto senza dichiarazioni di romanticismo mozartiano, che non ha certo bisogno di questo spettacolo o del *Così fan tutte* per esistere come possibilità.

Cosa si vedrà? Innanzitutto c'è poco in scena: un palcoscenico di singolare configurazione racchiude l'orchestra, che si slancia in platea, in questo teatro già naturalmente così scenografico.

Il riferimento alle simmetrie è palese nel sipario raddoppiato a metà palcoscenico, ma viene però evitata la ripetizione tradizionale dei gesti, per cui nel *Così fan tutte* spesso si assiste a una specularità tra parte destra e sinistra della scena. Qui il movimento avviene secondo direzioni multiple, e con minute variabili nel gesto, con sospetti di ripetitività non però riconoscibile come tale.

Dal punto di vista scenografico c'è la rinuncia all'elemento de-

scrittivo, la non permanenza dei personaggi e delle situazioni sulla scena: pochi inserimenti — ad esempi la panca per le ragazze, l'idea della caserma, ch'è importante anche se il libretto lo suggerisce soltanto — per uno spazio scenico che non contenga ma lasci respiro. L'unica vera scenografia è il sipario, anzi ciò che avviene davanti; la ribalta, come prolungamento verso il pubblico, con questa possibilità di apparire l'occasione per *offrire* i personaggi al pubblico: orchestra alle spalle, nudi nella minuzia degli atteggiamenti e dei gesti.

No, nessuna posizione preconstituita per sottolineare le strutture dell'opera a numeri, con la distinzione tra aria e recitativo: ostentatamente, come a dire «ora vi faccio vedere io com'era il Settecento in musica», per carità; è necessaria invece una grande, miracolosa, continuità. Cercare di raccontare una storia, calibrare la chiarezza delle immagini sul respiro della musica.

Tenendo sempre presente quella divaricazione di cui si diceva prima. Soprattutto nel disegnare la coppia maschile, lasciando emergere le s-coincidenze più vistose del loro comportamento. Si travestono a un certo momento: invece sotto la maschera non sono mai stati così pienamente se stessi. Quindi il costume di scena sarà come diviso tra il gioco del mascheramento e la realtà: un double-face vivente per cui l'amante esoticamente camuffato visto dall'altra prospettiva è quello solito, riconoscibilissimo.

La recitazione è sul particolare. Una vera recitazione. Di fronte a un libretto operistico, a versi rozzi, apparentemente insensati, a situazioni teatralmente prive di drammaturgia preferisco lasciare l'interprete vocale a se stesso: nei gesti della tradizione c'è una verità, una storia precisa, basta riuscire a configurarli in un contesto particolare. Qui no. C'è un testo bellissimo, una storia che va *raccontata* focalizzando i particolari, i trapassi minuti, le progressive scoperte. C'è una compagnia spigliata, disponibile e duttile: l'approfondimento può e deve essere portato all'estremo, senza scuse.

Essenziale, stilizzato ma con grande *risonanza* teatrale. Anche col contributo dei movimenti scenografici che avverranno in profondità: non appariscenti ma incisivamente significativi. Bastano piccole mutazioni per fare spettacolo, a patto che la variazione spaziale e d'immagine sia densa d'integrità e misurata al singolo gesto dei protagonisti o in quello del verso che già la musica s'incarica di arricchire eloquentemente. La focalizzazione dei dettagli passa anche attraverso la presenza di composizioni scenotecniche pure, adiacenti a fondali e quinte dipinte, volutamente 'false' e settecentesche, come fossero rimasugli di allestimenti antichi e generici.

Scena, recitazione, movimento dei personaggi, fisicità dei movimenti di palcoscenico, luci e così via: tutto nel teatro musicale va verso un *effetto*. Il sottolinearlo attraverso il rilievo progressivo dato ai particolari è spettacolo, non effettismo: importante è narrare questa progressione in modo naturale, selezionando i dettagli in un quadro rappresentativo dove l'accessorio non manca ma è coscientemente sistemato in posizione subordinata, e non condiziona la risonanza data all'elemento veramente determi-

nante del procedimento di costruzione narrativa. In altre parole la scelta non avviene intellettualisticamente, sul testo. Tiene conto di un processo di concretizzazione teatrale, intende proporre delle scelte ben precise: sul piano della drammaturgia come su quello visivo, pur fornendo allo spettatore la serie completa dei dati necessari alla personale interpretazione del testo originale.

Ci sono opere che ti 'vengono addosso', altre che fanno pensare. *Così fan tutte* è su questo versante, sarebbe poco rispettosa una lettura che pretendesse di gettarla sulla sponda opposta. Come già detto: credo che parte del piacere sottile e assoluto di quest'opera stia nel continuo spunto di approfondimento che propone a tutti. La messa in scena dovrebbe soffermarsi con identico piacere sulle svolte importanti: anche questo è divertimento, oltre che sorpresa ininterrotta.

Provocazione? In nessun caso. Certo, non mi va di fare solo la storia di una scommessa divertente che mette in moto un meccanismo teatrale (apparentemente) automatico, ma svelare una parte dei congegni utilizzati, offrire agli ingranaggi poetici e drammaturgici perfetti una corrispondenza teatrale. Scombinare le simmetrie per isolare le contraddizioni, i nodi narrativi portanti. In questo modo assecondando la musica, lo *spessore* impressionante di una partitura che attraverso i propri strumenti, il proprio linguaggio specifico — l'ambiguità inquieta delle tonalità, le sottolineature vocali quasi svagate nella perentoria adesione al senso profondo delle parole — propone anch'essa delle scelte precise.

Una musica morbida, morbosa se sappiamo intendere questo termine senza connotazioni dubbie o contorte ma settecentesca, come condizione di naturalezza assoluta nello svelamento delle personalità: raffinato erotismo dello spirito, da assaporare con gli occhi dell'intelligenza.

Non ho parlato di sentimento, apposta. Credo più alla forza delle corrispondenze biologiche piuttosto che a quelle squisitamente sentimentali. Nel *Così fan tutte* sento poco sentimento in assoluto: i personaggi 'si raccontano' di essere innamorati, come in una finzione necessaria. Pensiamo alle ragioni addotte dai due amanti per convincere se stessi (e Don Alfonso) sulla fedeltà delle fidanzate: «lunga esperienza, nobile educazione, giuramenti...» Né mi pare casuale che le sorelle vengano presentate, nella seconda scena, nell'atto di rimirare l'effigie in medaglione del rispettivo compagno: se li devono mettere in mente, altrimenti non li ricorderebbero, forse non li conoscono bene.

C'è una *morale* in tutto ciò? Quale sarà l'accoppiamento al termine della progressiva focalizzazione delle affinità? Non credo siano questioni importanti, né si potrà desumerlo direttamente dalle immagini sceniche conclusive. La *morale* vale per una commedia o una rappresentazione simbolica, non per una provocazione poetica com'è l'impianto creato da Mozart e Da Ponte nel *Così fan tutte*. Opera che metto insieme all'*Oberon* di Weber e a *Orfeo ed Euridice* di Gluck: opere 'sensate' per me come regista, come uomo che lavora con e per il teatro. Non voglio con questo negare nulla a un *Don Carlos* o a *Wozzeck* o alle altre; ma convive

in tali opere un dato di insensatezza che scaturisce dalla predominanza di un elemento drammaturgico che poi diventa l'obbligatoria chiave d'interpretazione. Ecco che l'intercambiabilità invece di essere uno stimolo diventa una specie di schermo, un ostacolo insormontabile alla realizzazione teatrale. Impossibile un *Don Carlos* sottratto al clima dell'Inquisizione oppure un *Wozzeck* che non tenga conto dell'atmosfera fortemente espressionista o delle tesi schematicamente classiste.

La fondatezza assurda di *Così fan tutte* è nella sua non interpretabilità. Non c'è nulla da interpretare, ogni cosa possiede forza autonoma e capacità narrativa e verità drammaturgica immediata, perentoria, che comprende molteplici esperienze e dimensioni. Interpretare significherebbe privilegiarne una a scapito delle altre.

Mozart si può soltanto non-interpretarlo.

*Conversazione con Luca Ronconi  
raccolta da Angelo Folletto*